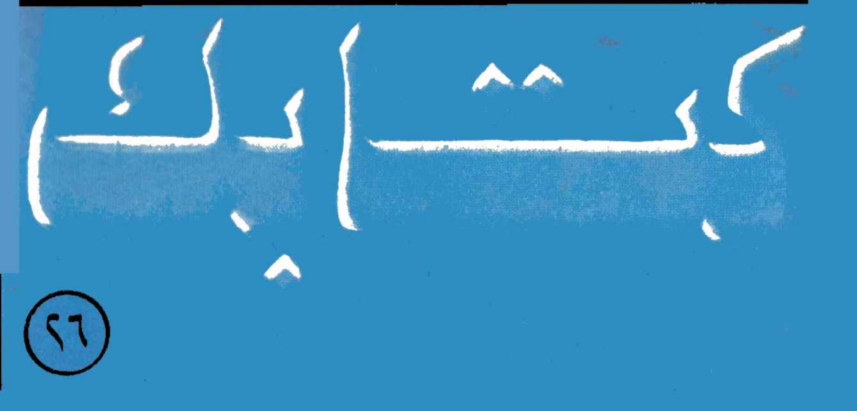


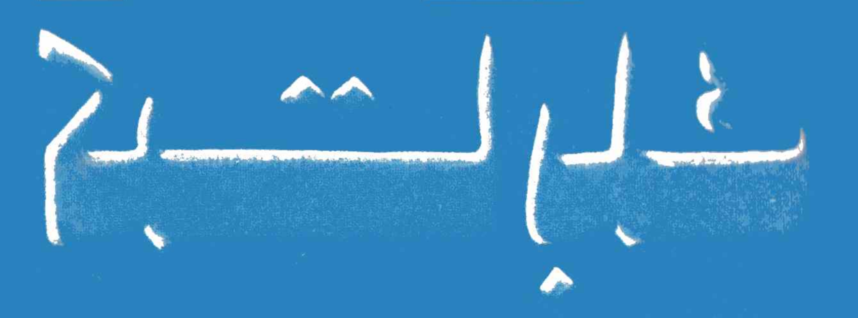
(٢٦)

د. إبراهيم حمادة

طبيعة الدراما



دار المعارف



هذا الكتاب

تتضمن الدراما في وجهها المتكامل عنصرى الفعل والمشاهدة . يتمثل أولهما فى عمل المؤلف المسرحى والآخر فى عملية التجسيد . ولذا فالتجربة الدرامية خبرات فنية متضافرة يسهم فيها المؤلف والمخرج والممثل ومصمم الديكور وجهود عدد كبير من الفنيين .

وهذه إحاطة بفن الدراما وتطوره وعلاقته بالفنون الأخرى .

١٠ جـ



كتابك (٢٦)
رئيس التحرير: أنيس منصور

د. إبراهيم حمادة

طبيعة الدراما



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

ما هو المسرح ؟؟

من الصعب الإجابة على هذا السؤال فى تعريف يتكون من عبارات قد لا تفى بالغرض ، أو قد تؤدى إلى صورة مهزوزة . وإنما قراءة النصوص المسرحية ومشاهدتها ممثلة ، والاطلاع على تحليلاتها ، تفضى إلى خلق حسٍّ للتذوق والتمييز يكون أجدى من التعريفات المجَرَّدة .

كما أن النظر إلى المسرح – أو تعريفه – يختلف باختلاف المجتمع الذى يستخدمه . ولهذا نجد خلال عمر المسرح الطويل فى العالم الغربى – أو الشرقى – تقييمات قد تختلف ، وقد تتناقض . لأن كلاً منها مرتبط بثقافة عصر معين ، أو مجتمع بشرى معين . ولا شك أن كل مجتمع محكوم بظروف عصره الدينية ، والاجتماعية ، والاقتصادية ، والسياسية التى تؤثر فى صياغة فنونه .

فالمسرح بالنسبة للمصريين القدامى ، لم يكن أكثر من نص دينى يتم من خلال أداء تمثيلى بسيط . وظل كذلك لمئات السنين حتى مات داخل المعابد بين يدى الكهنة .

أما بالنسبة لليونانيين فى القرن الخامس قبل الميلاد ، فقد ولد المسرح من رحم الطقوس الدينية ، ولكنه سرعان ما نما نموًّا فذًّا – على يد بعض

العباقرة من الشعراء – وتحول إلى مؤسسة تعليمية مهمتها تطوير التفكير القومى وتعميقه .

وورث الرومانيون المسرح ، وأودعوه أمانة فى يد العبيد والأرقاء ، فتحول إلى لون من الإمتاع الحسى الفج الذى ساير روح حضارة عسكرية الطابع .

وفى العصر المسيحى الباكر ، لقى المسرح عنتاً شديداً ، لأن الآباء المسيحيين الأول عدوه رجساً من عمل الشيطان ، يجب محاربته ، والقضاء عليه .

ولكن بعد أن رسخت أقدام المسيحية فى أوربا ، بدأت الكنيسة تتقرب من المسرح ، وتتبناه لخدمة أغراضها . فأصبح بهذا وسيلة لعرض حياة المسيح ، وقصص الكتاب المقدس ، وأعمال القديسين والصالحين ومعجزاتهم .

كما قد يعنى المسرح – إلى جانب هذا – وسيلة لبعض الممثلين لكسب قوت يومهم . وقد يعنى للكثيرين من آبائنا الكبار المحافظين اليوم شيئاً لا أخلاقيًّا ، يجب أن يتجنبه الشباب حتى لا تفسد مثالياتهم . بينما يراه البعض أداة للترفيه ، والبعض الآخر وسيلة من وسائل الكشف عن طبيعة الإنسان والتعرف عليها . كما قد يكون بالنسبة لرجال التربية أداة معينة على التعلم ؛ ولبعض علماء النفس علاجاً ناجعاً لبعض أمراض الحضارة الحديثة .

وهكذا تمضى وجهات النظر إزاء المسرح . ولا شك أنها تؤدى إلى مفاهيم وتعريفات مختلفة حول كينونته وغائيته . إلا أن النظر الموضوعى لا يمكن أن ينكر أن الحصيلة الدرامية ، التى خلفتها العصور ، تعتبر من أحسن الإنجازات الذهنية التى حققها الإنسان خلال مجاهداته الطويلة فى تطوير حضارته . فالمسرح يتميز عن مظاهر الحياة الحضارية المادية بأنه لا يشيخ مثلها ويهرم ويندثر كالمبانى الضخمة الرائعة ، ولكنه - بنصوصه - يتخطى حدود الزمان والمكان ليعيش عيشة أبدية ، غالباً لا تتاح لغيره من الإنجازات الفنية الأخرى كالتصوير مثلاً . وهو فى خلوده هذا لا يعترف بحدود الجنس ، أو القوميات ، أو اللغات ، أو الديانات . فنحن فى عالمنا العربى يمكننا أن نتقبل - إن لم نستمتع - بآثار «كاليداسا الهندى» «وتشيكاماتسو اليابانى» «وسوفوكليس اليونانى» «وبلاوتوس الرومانى» «وشكسبير الإنجليزى» «وراسين الفرنسى» «وجوته الألمانى» «واستروفسكى الروسى» «وابسن النرويجى» «وبرانديللو الإيطالى» «وأونيل الأمريكى» «وشوينكا النيجيرى» ، وآثار غيرهم ممن عاشوا - أو يعيشون - فى الشرق أو فى الغرب . وذلك لأن الدراما - كغيرها من الفنون - تسهم فى إرواء عطش الإنسان إلى المعرفة ، والعاطفة النبيلة .

حياة الدراما المتكاملة فى توافر ثلاثة أركان

إن كلمة « دراما » الشائعة فى لغة المهتمين بالمسرح فى الوطن العربى – وفى لغات معظم الأقطار الأوربية الحديثة – مشتقة من كلمة يونانية قديمة ، تعنى « يفعل » أو « عملاً يؤدى » . كما أن كلمة « تياترو » الإيطالية – التى كانت جارية فى بداية معرفتنا بهذا الفن ، وكانت تقابل كلمة مرسح ، ثم مسرح بعد ذلك – مشتقة هى الأخرى من فعل يونانى قديم يدل على « الرؤية » و « المشاهدة » .

والحقيقة أن الدراما فى وجهها المتكامل ، لا بد وأن تتضمن هذين العنصرين : « الفعل » و « المشاهدة » . وهذا ما يعبر عنه فى مجال الدراسة المسرحية بكلمات اصطلاحية متزاوجة ، مثل : المسرحية والعرض ، أو النص والإخراج ، أو الكلمة والتجسيد ، أو المؤلف والممثل ، أو الخلق والتفسير .... إلخ . ومعنى هذا ، أن الدراما تتألف – كحبة الفول – من شقين : يتمثل أولها فى عمل المؤلف المسرحى ، والآخر فى عملية التجسيد . وهكذا لا تكتمل حياة المسرح بلا نص مسرحى ، ولا تكتمل حياة النص المسرحى بلا مسرح . ومن ثم جاء تعريف المخرج الإنجليزى

الكبير «جوردون كريج» للدراما ، مماثلا لمئات التعريفات السابقة واللاحقة عليه :

«إن فن المسرح ليس هو التمثيل ولا النص ، وليس هو المنظر ولا الرقص ، ولكنه يتكون من كل هذه العناصر التى تؤلف هذه الأشياء : من الفعل الذى يعد روح التمثيل الصميمة ، والكلمات التى تعد جسم المسرحية ، والخط واللون وهما خير ما فى المنظر ، والإيقاع الذى يعد جوهر الرقص» . كما قال براندر ماتثيوس فى دراسته عن الدراما :

«وهكذا ، كان من المستحيل أن نعتبر الدراما شيئاً صالحاً وهى بمعزل عن المسرح الذى ولدت فيه ، والتى فيه تكشف عن نفسها فى تمام كمالها . . . والمسرحيات العظيمة التى كتبها أساتذة عظام كانت تهدف – بلا استثناء واحد – إلى أن تمثل أكثر من أن تقرأ» .

وقد يزعم بعض دارسى الأدب الدرامى بأن النص المسرحى الجيد ليس فى حاجة إلى التجسيد على خشبة المسرح ، لأنه يمكن أن يكون مكتفياً بذاته كعمل فنى للقراءة . فهو يتألف من حوار أحاديث فردية ، وإرشادات مصورة للمكان والزمان والحركة ، بل إن بعض النصوص الحديثة تسوق فى مقدماتها أوصافاً تفصيلية للحبكة ، والشخصيات ، وقطع الديكور ، والموسيقى ، وتفسيرات مطولة لبعض الموضوعات المعالجة ، كما هو الحال بالنسبة لبعض مسرحيات الكاتب الأيرلندى جورج برناردشو . بالإضافة إلى هذا ، فإن القارئ الحساس ، صاحب

الخيال المنطلق ، قادر على تصور عالم النص المسرحى تصوراً خاصًا . وقد يتفوق بعالمه المتخيل هذا على صورة نفس النص وهو معروض فوق خشبة التمثيل ، والذى قد يتعرض لإخراج سيىء يفقده تأثيره الحقيقى ويسلبه معناه الأصلى .

أما الإجابة على هذا الزعم – الذى يبدو مقنعاً – فهو أن النص المسرحى بالرغم من احتشاده بالتوضيحات ، ما زال فى حاجة إلى عناصر التجسيد التى تجعل منه كائناً حيًّا له خصائص مسموعة ومرئية ، وجو انفعالى عام تشترك فى صنعه مجموعة المشاهدين . وكما أن قراء النص ليسوا جميعهم على درجة عالية من القدرة على التخيل ، وخلق عوالم متكاملة الحركة والصورة واللون فى مخيلاتهم ، فإن النص إذا ما قيض له مجسدون أكفاء فى مجال الإخراج والتمثيل والديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية ، يكتسب أبعاداً فنية جديدة ، تؤكد معانيه وجوانبه الجمالية ، مما لا يستطيع معه قارئه أن يصل إلى مستوى هذه الأبعاد ، مهما كانت مقدرة خياله . كما أن هذا القارئ يعجز بمفرده عن خلق الجو الانفعالى العام الذى تحدثه استجابات الجماهير للعرض المسرحى ، ولا يستطيع تصور مناخ الأحداث ، ولا أسلوب التنفيذ ، بل إنه عرضة – أثناء القراءة – لفقدان تصور إيقاعات حركات الممثلين واتجاهاتها ، وتأثير الإلقاء فى طبقاته وتلويناته المختلفة . وهنا يصدق قول مارجورى بولتون فى كتابها المعروف (تشريح الدراما) :

«المسرحية ليست فى الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة ، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث : فهى أدب ، يمشى ، ويتكلم أمام أبصارنا» .

وهكذا تكون التجربة الدرامية فى صورتها الكاملة ، عبارة عن خبرات فنية متضافرة ، يسهم بها المؤلف ، والمخرج ، والممثل ، ومصمم الديكور ومنفذه ، بالإضافة إلى جهود عدد كبير آخر من العمال الفنيين . إلا أن هذه التجربة لا تكتسب حياتها الصحيحة إلا بوجود طرف ثالث وهو جمهور المشاهدين الذين يمارسونها .

فهناك فنون يمكن أن يستمتع بها الفرد وحده ، كأن يقرأ قصيدة من الشعر ، أو يتأمل لوحة أو تمثالاً أو قطعة معمارية . إلا أن المسرح الذى يزاوج بين الكلمات الممسرحة وعناصر التجسيد ، لا يحيا الحياة الصحيحة إلا بوجود النظارة الذين من أجلهم كتب النص ، وأخرج ، وبنيت دار العرض . بل إن النظارة هم الذين يحددون قدر المسرحية ومصيرها . ولا يمكن أن تعرض مسرحية لذاتها بلا جمهور يرضى عنها أو يرفضها . ومن ألطف ما قاله الكاتب المسرحى الفرنسى جان جيرودو فى هذا السبيل ، أن النص المسرحى الجديد أشبه بإناء مصنوع من الطين ، أما الحرارة التى تحوله إلى فخار ، وتظهر ألوانه الحقيقية ، وقيمته العامة ، فتتمثل فى جمهور المشاهدين» .

وفى النهاية ، فإن العرض المسرحى المتكامل عبارة عن مثلث تتألف أضلاعه من نص ، وعوامل إنتاج ، ومتفرجين .

المسرح فن الفنون

من حيث الارتباط بأداة الاستقبال فى الإنسان أو بحسه ، يمكن تقسيم الفنون المعروفة إلى :

١ - فنون مكانية تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الفراغ ، وعلى هذا فهى فنون بصرية ، لأنها تتوسل بالعين للإحساس بها ، والتوصل إلى العقل كى يدرك ماهيتها . وهذه الفنون تشمل التصوير ، والزخرفة ، والنحت ، والعمارة ، ونحوها من الفنون التطبيقية الأخرى ، التى ترتكز - فى إبراز وجودها - على عناصر أساسية تتعامل معها بدرجات وكثافات مختلفة . وهى : الخط ، والكتلة ، واللون ، بالإضافة إلى استخدام عنصرى الظل والنور .

٢ - فنون زمنية تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الزمن ، وعلى هذا فهى فنون سمعية لأنها تتوسل بأذنى الإنسان كى يدركها - والموسيقى - بلا شك - هى أهم تلك الفنون . فمعطياتها ترتكز على عنصرين أساسين هما : اللحن (نوع الصوت) والإيقاع ، أى مدى امتداد اللحن فى البعد الزمنى . ويضيف الدارسون إلى هذين العنصرين عنصراً ثالثا هو الصمت ، إذا ما استخدم بين الأنغام .

وتعتبر الفنون الأدبية – كالملحمة ، والرواية ، والقصة ، والنص المسرحى ، والشعر – فنونا سمعية . لأن فهمها يتطلب فسحة من الزمن ، تحدد مداها عوامل جمالية ضرورية .

٣ – فنون تعتمد فى صياغتها على التشكيل فى الفراغ والزمن فى وقت واحد . فالرقص مثلا – إذا ما تعقدت مركباته صار باليهاً يعيش فى الزمان والمكان . وكذلك الدراما وهى حية فوق خشبة المسرح . فهى تتألف من عناصر سمعية وبصرية ، هى : الأدب شعراً أو نثراً ، والتصوير والعمارة فى الديكور ، والموسيقى فى المؤثرات الصوتية ، وحركات الرقص فى التمثيل . ولهذا أطلق «فاجنر» على المسرح «فن الفنون» .

ولكن بالرغم من تعدد تلك الوسائل الفنية التى يتمتع بها المسرح ، والتى يتفوق بمقتضاها على كل الفنون الأخرى التى يمكن أن تتعامل مع بعضها – ولكن فى حدود ضيقة – فإن احتمالية الفشل يمكن أن تتأتى من استخدام هذه الفنون جميعاً . وذلك إذا ما استغلت استغلالا سيئًا ، فتجاوز كل فن منها حدوده المرسومة المتناسبة داخل العملية المسرحية كعمل كلى يدب حيًّا أمام المتفرجين .

لماذا الذهاب إلى المسرح ؟؟

تهدف الدراما – كغيرها من الفنون الأخرى – إلى تقديم خبرة جمالية للإنسان . والتأثير الذى تحدثه تلك الخبرة عاطفى فى المحل الأول ، وذهنى فى المحل الثانى ، وإن كانت بعض الدعوات المسرحية الحديثة كالمسرح الملحمى تطالب بتحقيق العكس . ولا شك أن خوض تلك الخبرة – إذا ما تمت على وجهها الصحيح – يزيد من اهتمام الفرد بنفسه ، ومن فهمه لغيره من أبناء جنسه . كما أن الدراما أقوى تأثيراً من معظم الفنون الأخرى كالنحت ، والتصوير ، والرقص ، والموسيقى ، والعمارة ، لأن اللغة هى وسيلتها الأساسية فى التعبير ، وهى بهذا تضيف عنصر التأمل الفكرى والجدل الذى تقصر عن تحقيقه تلك الفنون .

ولكن .... لماذا يذهب الناس إلى المسرح ؟؟ ما هو سر انجذابهم إليه ؟؟ الحقيقة أن الإجابة على مثل هذا التساؤل لا تقتصر على إعطاء سبب واحد ، وإنما تختلف الأسباب باختلاف نوعية المتفرج الثقافية ، والمزاجية ، والبيئية .

فقد يذهب البعض إلى المسرح للبحث عن قصة مسلية مضحكة ، أو مشاهد ترفيهية خفيفة ، لا تهدف إلى تحقيق غرض جاد ، مثل :

تغذية ذهنية ، أو مناقشة قضية مطلقة أو جارية ، أو عرض تجربة بشرية عرضاً معمقاً . لذا كلما كانت المسرحية من هذا النوع قادرة على إثارة ضحك هؤلاء البعض وإمتاعهم ، أو على إثارة انفعالاتهم النفسية الأخرى ، عدت ناجحة فى تحقيق هذا المراد منها . ولأن غالبية المترددين على دور المسرح يميلون إلى تفضيل هذا الضرب من التسلية المسرحية الخفيفة ، أصبحت معظم المسرحيات – سواء على المستوى المحلى أو العالمى – بعيدة عن الطابع الأدبى القيم ، وأقرب ما تكون إلى الطابع الصحافى الخفيف ، الذى يهتم بسطوح المسائل اهتماماً وقتيًّا ، ولا يحاول أن يتجاوز حدودها الخارجية . وهذه الفئة من المتفرجين تتذمر من المسرحية التى تعالج وجهاً من أوجه الحياة المختلفة علاجاً جادًّا ، بدعوى أن الترويح الذى لا يكد الذهن ، أو يستثير العاطفة على نحو جاد ، ينسى المتفرج مشاكله العامة والخاصة .

وقد يذهب البعض إلى المسرح سعياً وراء الحصول على متعة خاصة ، تتولد من مشاهدة عمل يتخلق شيئاً فشيئاً ، ويدل على مهارة لا تتوافر إلا لقلة من الناس . فإذا كان هذا المتفرج يذهب إلى السيرك ليستمتع برؤية لاعب ماهر يمشى رويداً رويداً على سلك رفيع مشدود إلى قائمين مرتفعين ، فهو أيضاً يذهب إلى المسرح كى يستمتع بعالم الإيهام المسرحى الذى يتخلق شيئاً فشيئاً من كلمات المؤلف الصادرة من خلال رؤية المخرج وإدارته لعناصر العرض المسرحى ، التى تتكون من نطق

الممثلين وإيقاعات تحركاتهم وتشكيلاتهم ، والتى تسبح فى جو عام توحى به الديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية . كل هذه الضفيرة الفنية تبدأ بداية بسيطة ، ثم تتطور خطوة خطوة بإيقاع منظم حتى تصل فى النهاية إلى عمل فنى كامل ، ملون بالكلمة والحركة ، وله تأثير انفعالى معين . إن متعة هذا المتفرج بالذات تنشأ – إلى حد كبير – من تتبعه النامى لدوائر المسرحية وهى تتوالد من بعضها فى مهارة ، وبجهود فنانين مختلفين .

وقد يذهب البعض إلى المسرح سعياً وراء وصل تجاربهم الذاتية بتجارب الآخرين . ومن ثم تمتد خبرتهم النفسية إلى آفاق أبعد من حدود دائرة حياتهم اليومية المحدودة . فمعظم المسرحيات ، تحمل متفرجيها على (تقمص) شخصياتها وأفعالها ، و (تشرّب) عالمها العام . ولهذا تستثار انفعالاتهم تبعاً لمدى الاندماج والتجاوب مع الشخصيات وأفعالها . وحينئذ يدركون أن بالعالم أنماطاً من السلوك والأفكار تمتد من سلوكهم وأنماطهم .

وقد يذهب البعض إلى المسرح – وهم قلة من المتفرجين – للبحث عن استثارة ذهنية . فمع أن تلك القلة تأمل فى الاستمتاع بالمسرحية كعرض مسرحى ، إلا أنها تأمل – إلى جانب هذا – فى أن تجد اهتماماً بمشكلات الإنسان الهامة . فتلك المشكلات ، تكتسب – بالمعالجة الفنية – أبعاداً جديدة ، واستكشافات وحلولاً جديدة أيضاً . وهذا النوع – القليل العدد – من المتفرجين يعتبر النظر إلى المسرح كوسيلة

ترفيهية فقط ، إنما هو إساءة إلى غاية المسرح ، بل وإلى الفنون كلها .

وهناك – بلا شك – دوافع أخرى كثيرة تسوق الناس إلى المسارح كالإعجاب بكاتب معين ، أو بممثل معين ، أو لمجرد إزجاء الوقت والتسلية ، أو بهدف الانتماء إلى مجتمع يشاركه الفرجة والانفعال ، أو الهرب من مواجهة مشكلات معينة إلى البحث عن النسيان . . . إلخ .

وما أحرانا أن نتذكر هنا قول « فرانك هوايتنج » فى كتابه (مقدمة إلى المسرح) : « هل المسرح مجرد ترفيه ؟؟ إن الإجابة على مثل هذا التساؤل تبدو صعبة . إلا أن هدف المسرح الجيد هو أبعد من الترفيه . ففى عصور عظمته وازدهاره كان كتابه وممثلوه ومخرجوه ومصمموه يبحثون عن معنى الوجود وجماله ، بنفس الحماس ونفس الاهتمام الذى اتسمت به أعمال الكبار من العلماء والفلاسفة ورجال الدين . لأن جوهر الفن المسرحى يقوم على أساس عام من المعرفة الشاملة : أى على قدرة الإنسان فى الاستكشاف ، والتعجب ، والتأمل » .

جوهر الدراما فعل

ذكر الفيلسوف اليونانى أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق. م.) بأن الدراما عبارة عن محاكاة لفعل بشرى . والحقيقة أن المسرحية فى أوسع معنى لها عبارة عن فعل يؤديه إنسان . ولا يعنى الفعل هنا مجرد حركات الممثل الجسمية التى يصور بها الشخصية ، وإنما يشمل – إلى جانب ذلك – نشاطاته النفسية والعقلية التى تحرك سلوكه الظاهرى .

وعلى العموم ، فإن للفعل فى المجال المسرحى أربعة وجوه :

١ – فهو فى أبسط صورة له – يتمثل فى حركات الممثلين أثناء تأدية أدوارهم . ويشمل ذلك – على سبيل المثال لا الحصر – تعبيراتهم الجسمية بكل أنواعها ، ودخولهم إلى المشهد وخروجهم منه ، وشغلهم المسرحى الذى يتم إما على مستوى فردى مثل تقشير برتقالة ، أو تدخين سيجارة ، أو تمزيق خطاب – أو على مستوى جماعى ، مثل : العراك ، أو الأكل ، أو الاحتفال ، أو خوض مشاهد الغرام والملاطفة . . . . إلخ . وغير ذلك من الأفعال الخارجية الظاهرة ، التى يجاهد المخرج – مع الممثلين والفنيين – فى تنفيذها وتأكيدها ، لإكساب المسرحية معنى مجسماً .

والفعل المسرحى – على هذه الصورة الأولية – يجب أن يكون هادفاً ، ومعبراً ، ودالاً على معنى ، وبعيداً عن العشوائية . فإذا كانت المسرحية تتألف من كلمات ، فإنها يجب أن تعتمد فى اكتساب حياتها على حركات الممثلين بمختلف ضروبها .

٢ – ويعد الكلام المنطوق شكلاً آخر من أشكال الفعل المسرحى . فهو الذى يصف ويحدد الأفعال وردودها ، ويعبر عن الانفعالات والأفكار ، ويساعد فى أن تؤثر شخصية فى شخصية أخرى ، ويدفع بالأحداث إلى التطور . . . إلخ . وعلى هذا الأساس ، فإن الممثلين لا ينطقون الحوار أو الأحاديث الفردية نطقاً سرديًّا بصوت مرتفع ، وإنما (يُشخِّصونه) ويُلوِّنونه بنبراتهم ، من أجل خلق مضمون معبر . أى أن الشخصية المتكلمة فوق خشبة التمثيل ، ما هى إلا شخصية فى وضع فاعل يؤدى فعلاً .

٣ – كما قد يكون الفعل المسرحى نفسيًّا ، وذلك عندما يفشى ما يحدث فى داخل الفرد ذهنيًّا أو انفعاليًّا . فإذا كان المحلل النفسى – حين يحلل سلوك إنسان ما – يبحث فى الأفعال الخارجية عن مفاتيح للدوافع الداخلية ، فإن الكاتب المسرحى يضع لشخصياته أفعالاً وأقوالاً تتيح للمتفرج تكوين حاسة حدسية تساعده فى التعرف على حياة شخصياته الداخلية . والفعل هنا يتخذ شكلاً فكريًّا أو انفعاليًّا .

٤ – وفى النهاية ، فإن النص المسرحى نفسه عبارة عن فعل ،

يتألف من سلسلة من الأحداث المتتابعة ، لها بداية ووسط ونهاية . ويجب أن تكون المسرحية بهذا الفعل تامة فى ذاتها ، ومكتفية بذاتها أيضاً .

والفعل المسرحى – بهذا الوجه الأخير تتوافر فيه صفات خاصة ، يأتى فى مقدمتها :

(ا) يجب أن يكون ذا غاية . فهو – كمسرحية – ينبغى أن يثير فى المتفرج استجابة معينة : كالخوف والشفقة ، أو السخرية والضحك ، أو الغضب ، أو التأمل الفكرى . . . . إلخ .

(ب) أن تكون أجزاؤه متوحدة ، وترمى إلى تحقيق الغاية المقصودة .

(جـ) أن يثير اهتمامات المتفرج .

(د) أن تكون أجزاؤه متساوقة مع بعضها ، ومحتملة التصديق فى حد ذاتها .

هذا الفعل المسرحى الأخير الممتد خلال فترة زمنية معينة ، والذى يعد المسرحية الكاملة نفسها ، يتألف من أجزاء . فما هى هذه الأجزاء ؟؟

عناصر تركيب النص المسرحي

النص المسرحي كعمل كلي – أو وحدة تامة في ذاتها – يتألف من عناصر ، أو أجزاء معينة . فإذا ما نظرنا إليه على أساس كمي ، وجدناه يتكون من عدد من الفصول ، التي قد تتألف هي الأخرى من عدد من المشاهد . وكما قد تقع المسرحية في فصل واحد ، فقد تقع أيضاً في عدد متتابع من المشاهد أو اللوحات .

إلا أن هذه الأجزاء الكمية ، ليست في أهمية الأجزاء الكيفية التي حددها أرسطو منذ حوالي ثلاثة وعشرين قرناً بستة عناصر تكوِّن التراجيديا ، وترتيبها حسب أهميتها هو : الحبكة ، الشخصية ، الفكر ، اللغة ، الغناء ، المنظورات المسرحية .

ولنتناول أهم تلك العناصر بالتعريف :

١ – **الحبكة** : تعد الجزء الرئيسي في المسرحية ، ويصفها أرسطو بأنها حياة التراجيديا وروحها . ولا تعني الحبكة مجرد القصة التي تتضمنها المسرحية – كما يدعي البعض خطأً – وإنما تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن متوحد قائم بذاته . إنها عملية هندسية الأجزاء المسرحية وبناؤها وربطها ببعضها ، بهدف تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة .

وعلى هذا ، فكل مسرحية – حتى ولوكانت تنتمى إلى تيار العبث – لا تخلو من حبكة ، أى الاشتمال المرتب على الأجزاء الأخرى ، التى هى الشخصيات ، واللغة ، والأحداث ، والأفكار، والمنظورات المسرحية . وعلى هذا ، فالحبكة – ببساطة – هى ترتيب الأجزاء التى تتكون منها المسرحية ترتيباً يكسبها الشكل العام .

والحبكات أنواع : منها المبنى بناءً محكماً ، ومنها المفكك ، والبسيط ، والمعقد . وأجودها – فى نظر أرسطو – الحبكة التى تتوافر فيها الوحدة العضوية ، أى يتولد كل حدث من سابقه دون افتعال أو تعمل ، وإنما على أساس من الحتمية أو الاحتمال .

وتتميز الحبكة بمزج عدد من الحيل البنائية العديدة ، مثل :

(ا) **التقديمة الدرامية أو العرض** : وهو الجزء الذى يقع فى بداية المسرحية فى صيغة حدث ، أو محادثة درامية . وفى هذا المشهد الافتتاحى يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل ، وزمانه ، وعلاقة الشخصيات ببعضها ، وفكرة عن الموضوع المعالج ، والخلفية الاجتماعية ، وبعض الإشارات عن الأحداث السابقة ، واللاحقة .

(ب) **نقطة الانطلاق** : هى اللحظة التى تبدأ الأحداث فيها بالتصادم .

(جـ) **الحدث الصاعد** : سلسلة متتابعة من الأحداث تقود إلى جملة من الأزمات تتمركز فى ذروة التأزم .

(د) **الاكتشافات** : هو اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل . مثل اكتشاف أخ بأن شقيقه يحب صديقته ، أو اكتشاف زوجة لخطاب يبين لها مرض زوجها الحقيقى الذى لم تكن تعرف عنه شيئاً ، أو اكتشاف البوليس لبصمات اللص ، أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد فى تطوير الأحداث ، ورسم الشخصيات .

(هـ) **التنبؤ أو التلميح** : هو تقديم كلمة ، أو إشارة ، أو فعل يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع فى المستقبل . فالشخص الذى يجن فى نهاية المسرحية ، لا بد وأن يحدث ما يمهد لذلك فى بدايات المسرحية .

(و) **التعقيد** : قد يقع أثناء تطور الأحداث ما يعرقل سيرها الطبيعى . كاصطدام البطل بشىء معارض يدفعه إلى التصارع معه . وعلى هذا ، فإن التعقيد هو نتاج العامل الذى يتدخل فى سير الحدث لتغيير مجراه .

(ز) **التشويق** : هو إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك إحساس داخلى من القلق الممزوج بالمتعة وهذا الاهتمام يخلق ترقّباً لفترة محددة يعقبها إشباع وإراحة من التوتر .

(ح) **الأزمة** : قد تتألف المسرحية من أزمات ، أى من لحظات التوتر التى تسببها القوى المتعارضة ، وتؤدى إلى ترقب فى تحول الحدث الدرامى .

(ط) **الذروة** : إن تركيب الأفكار والأحداث والكلمات فى شكل

متطور معقد يصل بالمسرحية إلى قمة ذات نقطة حاسمة مشحونة تحتاج إلى تفجير.

(ى) **الحدث الهابط** : نصف المسرحية الثانى الذى يتأكد فيه سوء حظ البطل ، أو نجاحه السار.

(ك) **الحل** : هو نهاية هبوط الفعل بعد وصوله إلى ذروة التأزم. ويتمثل فى وقوع الفجيعة إذا كانت المسرحية مأسوية ، أوفى نهايتها السعيدة إذا كانت ملهوية. ويجب أن يكون الحل نتيجة طبيعية للأحداث المعالجة.

٢ - **الشخصيات** : هى التى تؤدى الأحداث الدرامية فى النص المسرحى المكتوب. ولقد دار نقاش حول أيهما الأهم : الحبكة أو الشخصية. إلا أنه نقاش أشبه بالتساؤل الشهير ، أيهما وجد أولاً : البيضة أم الدجاجة ؟؟ والرد الصادق على ذلك هو قول الناقد إلود :

« الحبكة هى شخصية تقوم بفعل ». وهنا لا ينفع الفصل بينهما لترجيح الأفضلية. فالشخصية هى المصدر الأساسى لخلق سلسلة من الأحداث التى تتطور من خلال الحوار والسلوكات.

ورسم الشخصيات عملية هامة فى البناء المسرحى. ومعناه جعل كل شخصية فى صورة تختلف عن صور الشخصيات الأخرى. ويتم ذلك بطرق ثلاث ، كما يتصف بثلاثة أبعاد :

(ا) **البعد المادى** : ومعناه الكيان الفسيولوجى الخاص بكيفية تركيب جسم الشخصية . ولهذه الكيفية دخل فى تحديد النظرة إلى الحياة . وعلى هذا ، فإن الخطوط الرئيسية فى رسم أية شخصية مسرحية يمكن أن تتمثل فى : الجنس (ذكراً أو أنثى) ، السن ، الطول ، الوزن ، المظهر العام : قبيح ، جميل ، مشوه . . . . إلخ .

ويميل بعض كتاب الدراما المحدثين إلى تقديم تفصيلات مطولة ، لشخصيات مسرحياتهم من هذه الناحية المظهرية ، إلى جانب الناحيتين الأخريين .

(ب) **البعد الاجتماعى** : ومما يحدد أوصاف الشخصية وضعها الطبقى فى المجتمع من حيث البيئة ، والدخل المادى ، ودرجة التعليم ، والهوايات ، والمهنة ، والدين ، والعادات ، والعلاقات الاجتماعية . فكل هذه العوامل وغيرها تهيئ المناخ العام للشخصية ، كما تؤثر فى سلوكاته وأقواله وعلاقته بالآخرين .

(حـ) **البعد النفسى** : ويتجلى فيما تقوله الشخصية وفيما تفعله . فنوعية اللغة التى تنطقها الشخصية ، وطريقتها فى الإلقاء ، ودرجة صوتها وإيقاعاته ، ومحمولات هذا الكلام من تفكير وعاطفة لا شك يسهم فى تصويرها .

كما أن أفعالها الظاهرة تبوح عن أفعالها الداخلية . وتدل على مدى استجاباتها النفسية ، وقراراتها ، ورغباتها ، ودوافعها ، وعقدها ،

وعواطفها ، وأفكارها ، وانفعالاتها ، وطبائعها ، ومعاييرها الأخلاقية . . . . إلخ .

وعلى هذا ، فإن البعد النفسى هو ثمرة البعدين السابقين .

٣ - **الفكر** : وهو ثالث عنصر فى تركيب المسرحية . ويدل على المغزى العام والجانب العقلى والانفعالى فى المسرحية ككل - وكل مسرحية - مهما كانت ضعيفة الشأن - لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيات وأقوالها ، وكلها تهدف إلى تأكيد الموضوع - أو الفكر - المعالج الذى ينتشر فى أعصاب المسرحية ، ويمثل محورها الارتكازى .

٤ - **اللغة** : وهى الأداة الأساسية فى المسرحية . وتتم فى صيغة شعرية ، أو نثرية ، أو عامية ، أو فصيحة ، أو متمازجة . ويجب أن تتوافر للغة المسرحية خصائص لا يشترط وجودها فى الأجناس الأدبية الأخرى ، كالقصة القصيرة ، أو الشعر الغنائى مثلاً .

فاللغة المسرحية يجب أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية . كما يجب أن تكون موحية بالواقع ولا تمثل - حرفيًّا - ما يحدث فيه . بل هى صورة منقحة ومتميزة وأكثر مثالية وقدرة على تطوير الحدث ، وتعبيراً عن الشخصية . إلى جانب ذلك ، ينبغى ألا تكون مركزة إلى درجة الإلغاز والإبهام والجفاف ، ولا فضفاضة إلى درجة الترهل والملل .

وفوق ذلك كله ، يجب أن تكون درامية الطابع لا سرديته ، وموضوعية ، أى يختفى كاتبها خلف كل شخصية ولا يبين– فلغة المسرحية الجيدة لا تفصح عن كاتبها عياناً جهاراً وإن كان يوجد بكل موضع فيها .

وكل هذه الأجزاء الكيفية – التى تعرضنا لثلاثة منها – لا بد وأن تكون محكومة بعاملين أساسيين ، هما : الوحدة ، والاحتمال .

الوحدة والاحتمال

لكى يكون العمل الفنى مفهوماً ومؤثراً ، لا بد وأن يشكل وحدة متكاملة بذاتها . وكذلك النص المسرحى – كعمل فنى – لا يحقق تأثيره المستهدف كاملاً إلا إذا توافرت فيه وحدة عامة ، تجمع كل أجزائه جمعاً عضويًّا .

ومن الملاحظ ، أن كل مسرحية جيدة الصياغة تتوافر فيها – إلى جانب التوحدات الأخرى كالرمز ، والفكر – وحدتان هامتان ، هما : وحدة الطابع العام ، ووحدة الأثر العام . وقد لا يخلو سياق المسرحية من عدد متباين ومختلف من هاتين الوحدتين ، إلا أن كل ذلك – فى نهاية الأمر – لا بد وأن يفضى إلى طابع وأثر عامين .

كما أن الأسلوب يجب أن يكون متوحداً ، أو مؤلفاً من عدد من الأساليب ، إلا أنها ينبغى أن تكون متناسقة فيما بينها ، لتفضى إلى طابع وتأثير عامين . فلو تأملنا مسرحيات شكسبير – على سبيل المثال – للاحظنا أن غالبيتها تحقق وحدة فى المناخ العام ، وفى الأسلوب ، وفى المزج المتجانس من العناصر المتباينة والمتناقضة مثل : المشاهد الشعرية الرائعة ، الصور والمعانى ، والمواقف التراجيدية ، والأخرى الكوميدية . وكل

هذا – بلا شك – يسهم فى وحدة الفعل الدرامى التى تعتبر من أهم متطلبات النص المسرحى . فبدونها ، لا يكون هذا النص جسماً أو شخصية مكتملة بذاتها ، وإنما أجزاء مفككة متنافرة .

كما يعد عنصر الاحتمال من أهم العناصر المسهمة فى بناء فعل المسرحية . ولا يدل الاحتمال هنا على معنى رياضى ، أو إحصائى ، أو طبيعى ، وإنما يشير – بصفة أساسية – إلى عنصر التصديق أو الممكن الذى يتخلل افتراضات إطار الحياة التى يتخيلها الكاتب المسرحى .

فمن الممكن أن يدور حدث مسرحية ما فى فردوس الله قبل أن يطرد آدم وحواء منه ، أو فوق المريخ بعد خمسة آلاف سنة من قرننا هذا ، ولكن ينبغى أن يكون هذا الحدث مصاغاً صياغة خاصة تجعله محتمل التصديق ومقنعاً تماماً .

وعلى هذا الأساس ، يمكن القول بأن عنصر الاحتمالية جوهرى فى خلق الإيهام الدرامى . إنه فى بساطة ما يحملنا على تصديق ما يعرض ، والوثوق فيه ، والاقتناع به ، حتى ولو كان خياليًّا ويدور فى عالم وراء واقعنا المعاش .

هذه الأجزاء الأساسية التى يتألف منها النص المسرحى ، تصاغ فى قوالب شكلية وأسلوبية متعددة طبقاً لرؤية الكاتب المسرحى وفلسفته . فما أهم هذه القوالب ؟؟

الشكل

قلنا بأن النص المسرحى يتكون من أجزاء كمية وأخرى كيفية . وتركيب هذه الأجزاء ومزجها يخضع لطرق كثيرة ، وبتجريب هذه الطرق أمكن الوصول إلى إمكانية تمييز المسرحيات طبقاً لأشكالها . وعلى هذا ، فالشكل هو تنظيم أو صياغة العمل المسرحى تبعاً لرؤية كاتبه . وأهم هذه الأشكال شكلان أساسيان – بل قل ثلاثة – تتفرع منهما أشكال أخرى جانبية :

١ – **التراجيديا** : وتعتبر أرقى الأنواع الدرامية كلها ، وأصعبها كتابة وتعريفاً . وترجع تلك الأهمية إلى عالميتها ، وقدرتها على اجتذاب مشاهدين من شتى الأعمار ، والأجناس ، والأحقاب التاريخية .

والمسرحية المأسوية – أو التراجيدية – عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة ، المترابطة على أساس سببى ، ومعقول ، ومحتمل الوقوع . وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم – أو أشخاص – على أن يكون الجو السائد حزيناً شجنيًّا ، ولكن قد تلمع فيه ومضات سريعة قليلة جدًّا من الترويح الملهوى .

وتتخطى التراجيديا حدود الإمتاع والتسلية إلى إثارة أسئلة ذات طابع

جدلى عميق : ما علاقة الإنسان بالقوى الإلهية ، وبالعالم ، وبغيره ، وبنفسه ؟؟ ما هو الشر ، والخير ، والعذاب ، والاختيار ، والمسئولية ؟؟ كيف يكون الإنسان حرّ الإرادة ، وهو جزء مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكون والمجتمع الإنسانى ؟؟ مثل هذه الأسئلة التى تتعلق بمعنى وجود الإنسان ، وطبيعته الأخلاقية ، وعلاقاته الاجتماعية تثيرها التراجيديا الصحيحة .

والحقيقة أن أى تعريف للتراجيديا – قديماً أو حديثاً – لا يمكن أن يستغنى عن تعريف أرسطو الذى ساقه فى كتابه « فن الشعر » حيث ورد فيه « التراجيديا محاكاة لفعل جاد ، كامل ، له طول معين ، بلغة ذات إيقاع ولحن ونشيد . . . وتتم هذه المحاكاة عن طريق أشخاص يفعلون ، لا عن طريق السرد ، على أن تثير عاطفتى الخوف والشفقة ، مما يؤدى إلى التطهير . . » وبالرغم من التفسيرات العديدة التى أدلى بها الدارسون حول هذا التعريف الموجز الصعب ، فإن كلماته ما زالت فى حاجة إلى مزيد من التجلية والتأويل .

٢ – **الكوميديا** : إذا كانت التراجيديا تمثل طرف الشقاء ، فإن الكوميديا تمثل **الطرف** الآخر المناقض – فالكاتب المسرحى يمكن أن يصوغ فعلاً ينتقيه من الحياة صياغة هزلية فكهة ، وكلما كان هذا الفعل بشخصياته وأفكاره مناقضاً للسلوك العام المصطلح عليه ، بدت هذه الشخصيات أكثر هزلية وإثارة للضحك . وإذا كان البطل التراجيدى ينتقل من حال السعادة أو الطمأنينة إلى حال البؤس والشقاء ، فإن البطل

الكوميدى ينتقل إلى النقيض : أى من حال التأزم والارتباك ، إلى حال السعادة أو إلى الحل المرضى المريح للنفس . وكما أن تأثير التراجيديا - حسب المفهوم الأرسطى - يتمثل فى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة ، فإن تأثير الكوميديا يتمثل فى إثارة الضحك وروح التفكهة .

وليس هناك أى موضوع - مهما كان تافهاً أو جادًّا أو هامًّا - يستعصى على المعالجة الكوميدية التى تضعه فى إطار من التناقضات المثيرة للضحك - وتتولد المتعة من الضحك - إلى حد ما - من إحساسنا بانتصار الشىء المألوف الذى تعودنا عليه على الشىء غير المألوف الذى اصطلحنا عليه بأنه شاذ . والمسائل كلها نسبية ومرتبطة بالقيم الاجتماعية السائدة .

ومن الملاحظ ، أن الكوميديا نادراً ما تعالج مشكلات فلسفية أو أخلاقية على النحو الجاد العميق الذى تتميز به التراجيديا ، وإنما تدور موضوعات الكوميديا - بصفة أساسية - حول علاقات الإنسان الاجتماعية .

وتتولد من الشكل الكوميدى عدة مواليد فكاهية مختلفة ، يرجع التباين بينها إلى عوامل ثلاثة :

(ا) مدى التأكيد النسبى على الموقف ، أو على الشخصية ، أو على الفكرة .

(ب) درجة الموضوعية التى يعالج بها البطل أو الأبطال .

(حـ) طبيعة الصراع الناشب بين الشخصيات ، ونوعية مضامين هذا الصراع . . . . .

ومن بين الأشكال الكوميدية الكثيرة نذكر :

(ا) **الكوميديا الراقية** : وهى مسرحية ملهوية يغلب عليها الطابع الجاد ، وتثير فى مشاهدها ضحكاً خفيفاً مبعثه الذهن . ولأنها تنتقد – فى كثير من الأحيان – السلوك الاجتماعى المعاصر دون مغالاة أو عنف ، فقد ارتبطت بشكل ما – بجنس كوميدى آخر يسمى كوميديا السلوك .

(ب) **كوميديا الدسائس** : تهتم أولاً وقبل كل شىء بصياغة الحبكة التى تقوم على التنكر ، وتدبير المقالب المحكمة الصنع ، والتى تثير الضحك .

(حـ) **كوميديا التهريج** : وتدل على العرض المسرحى الهابط الذى يتسم بالصخب ، والعنف البدنى ، والخشونة فى الحركة واللفظ ، واستعمال الأيدى والأرجل فى حركات بهلوانية .

(د) **الكوميديا الدامعة** : من خصائصها معالجة مشاهد ضاحكة فى مناخ مسرف فى عاطفيته وانفعالياته ، وبلغة شعرية شاحبة ، ومواقف درامية تثير شجن المتفرج ، ولكن ليس إلى درجة الحزن القاسى . أما شخصياتها فبسيطة ، وسطحية الدوافع . وقد تنتهى الكوميديا من هذا النوع بنهاية سعيدة أو أسيفة .

(هـ) **الكوميديا الرومنسية** : تتميز بجملة من الصفات ، فى

مقدمتها : الغرام اللاعج كمحرك أساسى للأحداث ، عوائق وصعوبات تقف فى طريق العاشقين ، الانتقال إلى الحقول والغابات والجبال والأجواء الطبيعية الشاعرية ، البطلة المخلصة المثالية . . . . إلخ .

(و) **كوميديا الشخصية** : تعتمد على تصوير الشخصية المسرحية أكثر من اعتمادها على بناء الحبكة ، أوعلى المناخ العام ، أو أى عامل آخر .

(ز) **كوميديا المواقف** : تعتمد على بناء الحبكة فى المحل الأول أكثر من اعتمادها على رسم الشخصيات . وينشأ الضحك – عادة – من المواقف الهزلية ، والمفارقة ، والأخطاء الكثيرة ، والتخفى . . . . إلخ .

(ح) **الهزلية** : وهى المعروفة باسم « الفارس » وهى عبارة عن تمثيلية خفيفة ، تشتط فى استخدام المرح ، والتهريج ، والتناقضات فى الموقف واللفظ ، والحركات البدنية الهزلية ، والمصادفات اللا معقولة ، والمواقف والشخصيات التى لا يحكمها قانون الاحتمال والممكن ، وهدفها الأساسى هو التسلية والترفيه .

وهناك أنواع كثيرة من الكوميديا لا يمكن حصرها والتعريف بها إلا فى كتاب خاص مثل : كوميديا الأفكار ، الكوميديا الاجتماعية ، كوميديا التصنع . . . . إلخ .

٣ – **التراجيكوميديا** : هذا النوع الثالث من الأشكال الدرامية – أو بالأحرى التراجيدية – يتسمى بأكثر من مسمى مثل : الدراما

الرومنسية ، الدرام ، الدراما ، الميلودراما . . . . إلخ .

وتعالج التراجيكوميديا فعلا له طبيعة جادة ، إلا أن هذه الجدية ليست مستمرة – كما هو الحال فى التراجيديا – وإنما وقتية . كما أنها تنشأ من ظهور قوى شريرة تعمل على عرقلة سير الأحداث السعيدة . وفى العادة ، تحشر أحداث ، أو شخصيات ملهوية ، تبعث على الضحك والترويح للتخفيف من حدة الجدية وصرامتها .

ومعنى هذا ، أن ذلك الشكل من الدراما يشبه التراجيديا فى جدية أحداثها ، والكوميديا فى مواقفها الهزلية وشخصياتها الفكهة .

ولأن التراجيكوميديا تعالج عالماً ينقسم إلى شر خالص أو خير خالص ، فإن الشخصيات نفسها تنقسم إلى شخصيات تستولى على كل تعاطفنا ، وأخرى تستحق كراهيتنا . لذا ، كان لهذا الشكل من الدراما نهاية مزدوجة : أولاهما سعيدة بالنسبة للشخصيات التى نتعاطف معها ، وأخرى غير سعيدة بالنسبة للشخصيات التى فقدت تعاطفنا ، أى جزاء للمحسن وعقاب للمسىء .

وكما أن للتراجيديا وللكوميديا تأثيراً انفعاليًّا ، فإن المسرحية التراجيكوميدية تحدث فى نفوس متفرجيها شعوراً بالخوف وآخر بكراهية البطل الشرير الذى يصل فى النهاية إلى مصير سيئ .

والتراجيكوميديا تكاد تكون أكثر الأشكال الدرامية شيوعاً فى المسرح ، وأكثرها قبولا واستحسانًا فى السينما . ولا شك أن لها أنماطًا متعددة ، تتحدد حسب كمية وطبيعة المزج بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا .

الأسلوب

قد لا تتغير الخصائص الأساسية للشكل الدرامى – الذى سبق التعريف به – من عصر لعصر ، إلا أن النصوص المسرحية التى كتبت فى هذا الشكل تتنوع تنوعًا شديداً من كاتب لكاتب ، ومن فترة تاريخية لأخرى . والعامل الأساسى الذى يسهم فى إحداث هذا التنويع هو ما يطلق عليه « الأسلوب » .

والأسلوب – كالشكل – يصعب تحديد تعريفه لأن له دلالات متعددة . وهو – على أية حال – القيمة الناتجة عن منهج التعبير . وبهذا ، يعتمد على مفهوم الكاتب المسرحى للعالم الذى يخلقه ، أى على الاحتمالية والوسائل التى يستخدمها . فالاحتمالية – كعامل أساسى فى تصميم الأسلوب الدرامى – يعتمد على طبيعة رؤية الكاتب المسرحى للإنسان والواقع ، وكيفية إدراكه للبشرية والعالم الذى يعيش فيه .

فطريقة تصوره أو تجسيده لكل هذا ، تحدد نوعية معالجته لها . بل وتحدد أيضاً شكل المسرحية الذى سيحويها .

وفى بعض عصور بعض الأمم ظهرت أعمال مسرحية تقاسمت فيما بينها ملامح عامة ، فرضتها بالضرورة قيم معاصرة مؤثرة ، قد تكون دينية ،

أو اجتماعية ، أو أخلاقية ، أو فلسفية ، كما قد تكون مواضعات مسرحية أو درامية سائدة. ومن ثم، يمكن أن نقول- مثلا- إن الأسلوب الدرامى فى القرن السابع عشر فى فرنسا يختلف عن الأسلوب الدرامى فى قرنها الثامن عشر أو التاسع عشر.

ونعاود القول متسائلين : ما هى المؤثرات الأساسية التى ينجم عنها الأسلوب الدرامى ؟؟ والأسلوب الدرامى -بالمناسبة- ليس هو بالضرورة الأسلوب المسرحى . فنص مسرحى مكتوب فى أسلوب معين يمكن تفسيره على خشبة المسرح تفسيراً مؤثراً ولكن فى أسلوب آخر. وللإجابة على هذا التساؤل ، هناك ثلاثة مؤثرات نوجزها عن أوسكار بروكيت فيما يلى :

١ - يرتكز الأسلوب على إجابة أساسية حول الحقيقة ، والواقع . فلكل كاتب مسرحى مفهومٌ ناشئ عن مزاجه ، واستعداداته الفطرية ، والمؤثرات الدينية والاجتماعية والنفسية .

٢ - كما يتأثر الأسلوب فى تكوينه بالطريقة التى يستخدم بها الكاتب وسائله فى التعبير. فمفهومه الخاص عن الواقع ، يدفعه إلى البحث عن وسيلة ملائمة للأداء . كما أن قدراته فى الإدراك ستنعكس فى نوعية المواقف ، والشخصيات والأفكار التى يخلقها فى أثناء استخدامه للغة ، وفى اقتراحاته لما يمكن أن يكون عليه الديكور والأزياء .

٣ - كما أن الطريقة التى بمقتضاها يخرج النص فوق خشبة المسرح

تسهم فى تكوين الأسلوب . فلا شك أن الإخراج ، والتمثيل ، والديكور ، والأزياء ، والإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، عوامل مؤثرة فى إشباع خصائص أسلوب النص المجسد فوق خشبة المسرح . فالمخرج يحاول أن يجد أسلوبًا مسرحيًّا أقرب ما يكون فى روحه وتناظره مع أسلوب الكلمة بقدر الإمكان . وكما أشرنا آنفًا ، قد تخرج المسرحية فى بعض الأحيان بأسلوب يختلف عن أسلوب النص من أجل تحقيق تأثير معين .

أما أهم الاتجاهات الأسلوبية التى ظهرت فى تاريخ الدراما الغربية فتكاد تتبلور فى هذه المدارس :

١ – الكلاسيكية الجديدة .
٢ – الرومنسية .
٣ – الواقعية .
٤ – الطبيعية .
٥ – الرمزية .
٦ – التعبيرية .
٧ – السيريالية .
٨ – الوجودية .
٩ – الملحمية .
١٠ – العبثية .

ومع أن كل مدرسة من هذه المدارس الأسلوبية – أو المذاهب –

سيصدر بها تعريف وافٍ فى كتيب مستقل فى هذه السلسلة ، إلا أنه من الممكن تقديمها فى السطور القليلة التالية :

* **الكلاسيكية الجديدة** : اتجاه معقَّد ، ساد التيار الفنى منذ بدايات القرن السابع عشر الميلادى حتى قرب قيام الثورة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر. وكان هذا الاتجاه امتداداً لتفكير عصر النهضة فى إيطاليا من حيث تقديس الأعمال اليونانية والرومانية القديمة ، واعتبارها نماذج مثالية يجب أن تحاكى ، إذا ما أريد للفن الناهض الخلود .

ولقد وضع الكلاسيكيون للدراما شروطًا وقواعد صارمة عزوا أكثرها ظلمًا إلى المفكر اليونانى العتيد أرسطو. وظلت الأعمال الدرامية فى فرنسا – فى القرن السابع عشر خاصة – ترسف فى تلك القيود حتى تحررت منها تحرراً كاملاً على يد الحركة الرومنسية . ومع أن شراح أرسطو الإيطاليين هم الذين توصلوا إلى تلك القواعد ، إلا أن فرنسا تعتبر مهد التيار الكلاسيكى ، الذى تسرب منها إلى بلدان أوربية أخرى .

ومن أهم الشروط التى رآها الكلاسيكيون ضرورية ، لكتابة دراما خالدة ، كالتى وضعها شعراء اليونانية واللاتينية ، ما يلى :

(ا) التراجيديا :

– ينبغى أن تستمد موضوعاتها ، وشخصياتها ، من مشاكل الملوك

والأمراء ، وطبقات المجتمع العليا .
- يجب أن تنتهى نهاية حزينة .
- كما يجب أن تكتب كلها شعراً ، رصينًا ، يتسم بالجدية .

(ب) الكوميديا :

- ينبغى أن تستمد موضوعاتها وشخصياتها ، من مشاكل الطبقات البسيطة والمتواضعة .
- وأن تنتهى نهاية سعيدة .
- كما يجب أن تكون لغتها المنظومة قريبة من لغة الحياة اليومية .

بالإضافة إلى تلك القواعد ، هناك أصول عامة يجب مراعاتها عند الكتابة للمسرح ، من ذلك :

- لا يجب الخلط بين عناصر التراجيديا ، وعناصر الكوميديا . وإنما يجب أن يستقل كل جنس بخصائصه .
- يجب أن تتوافر الموضوعية ، والمعقولية ، ومشاكلة الواقع ، واللياقة ، والبساطة ، والوضوح .
- ينبغى توافر الوحدات الثلاث : الموضوع ، والزمان ، والمكان .

ومن أشهر كتاب الحركة الكلاسيكية كورنى ، وراسين فى التراجيديا ؛ وموليير فى الكوميديا .

* **الرومنسية** : ظهرت الحركة الرومنسية فى فرنسا فى أواخر القرن

الثامن عشر ، وظلت سائدة حتى منتصف القرن التاسع عشر . وتعتبر ثورة عارمة ضد القواعد الكلاسيكية وأصولها ، ولهذا ، استمد الرومنسيون موضوعاتهم من غير المصادر اليونانية والرومانية القديمة ، بل استوحوا تاريخهم القومى – وغير القومى – ورفضوا الوحدات الثلاث ، والمعقولية ، ومشاكلة الواقع ، وعدم الخلط بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا .

ومن ثم ، تميزت مسرحياتهم بالتجارب الشخصية الداخلية ، والخيال المنطلق الجامح ، والإيغال فى الأجواء الشاعرية ، ومعالجة المغامرات والموضوعات العاطفية المسرفة ، دونما التزام بشخصيات طبقية معينة ، لها خصائص تقليدية فرضتها الكلاسيكية .

ومن أشهر المسرحيات الرومنسية كرومويل – و–هرنانى لفيكتورهيجو (١٨٠٢ – ١٨٨٥) .

* **الواقعية** : بدأت الواقعية كحركة مضادة للرومنسية فى منتصف القرن الماضى بفرنسا . ومع أنه لا توجد أقيسة عالمية ثابتة لتمييز النتاج المسرحى – باعتباره مرتبطا بزمان ومكان معينين – فإن هناك ملامح عامة للمسرحيات الواقعية ، من بينها : استخدام حوادث قليلة واقعية – عدم الاهتمام ببناء تعقيدات ومفاجآت وحيل درامية ملفقة – عدم الاهتمام بتصوير الشخصيات عن طريق التأكيد على مشكلاتها ودوافعها ، وأهميتها

فى صياغة البطل الذى يكون – غالبًا – من عامة الناس ، إن لم يكن من أحط الطبقات الاجتماعية .

ومن بين كتاب الدراما الواقعية إبسن ، وأوكيزى ، ونعمان عاشور ، وسعد وهبه .

* **الطبيعية** : الفن فى نظر هذا الاتجاه يجب أن يكون علميًا فى موضوعه ومنهجه . وقد اشترط رائد هذا الاتجاه إميل زولا على الكاتب المسرحى أن يختار شريحة من الحياة اختياراً موضوعيًا ،– أى بلا تدخل منه – وأن يجعل شخصياتها تتفاعل مع الأحداث طبقاً للقوانين الخاصة بالوراثة والظروف الاجتماعية بكل ملابساتها . ولقد كان هذا الاختيار يتم عادة من الجانب المريض والمتداعى فى المجتمع ، بل ومن أوجه الحياة المنحطة فى طبقات الناس الدنيا .

وللتعرف على هذا الاتجاه الطبيعى يمكن قراءة مسرحيات : الغربان (هنرى بيك) ، الآنسة جوليا (استرندبرج) ، الأعماق السفلى (مكسيم جوركى) وكلها مترجمة إلى اللغة العربية .

* **الرمزية** : نشأ هذا المذهب فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن الماضى كرد فعل مضاد لمذهبى الواقعية والطبيعية التى نشأت من تأثير الكشوف العلمية ، وتغليب الأحكام المنطقية والعقلية . وكان أنصار الرمزية – وغالبيتهم من الشعراء الغنائيين – يرون أن الحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء ، وفى عقل الإنسان الباطن . لذا كانوا يهدفون إلى تجسيد

أفكار مجردة ، ورؤيتها فى وقائع وشخصيات محسوسة ، بغية تفسير الحقيقة النفسية أو الأخلاقية . وقد تكون الوسيلة إلى هذا التجسيد مادة أسطورية ، أو واقعية . ويعتمد المسرح الرمزى فى أساسياته على عناصر العرض المسرحى : كالإضاءة ، والموسيقى ، والديكور لخلق مناخ نفسى ، كالذى يهيئه الشعر الغنائى الرمزى بالصورة الموحية ، والاستعارات والكنايات الغريبة .

ومن أشهر كتاب المسرح الرمزى ميترلنك ، وإبسن ، وسينج ، وكلوديل .

* **التعبيرية** : نشأ هذا المذهب فى ألمانيا أصلاً ، كرد فعل مضاد للطبيعية وللتأثرية . ويمتد عمره القصير بين سنتى ١٩٠٥ و ١٩٢٥ تقريبًا . وكانت التعبيرية تهدف إلى تصوير أعماق النفس البشرية ، وتجسيد مكنونات الفعل الباطن ، لأن حقيقة الإنسان تكمن أساساً فى أعماق ذاته ، لا فى مظاهره الحسية . وتتميز المسرحية التعبيرية بشخصية رئيسية ، تعتبر بوق المؤلف . وتعانى هذه الشخصية من أزمة نفسية حادة ، وتسبح مع الشخصيات الأخرى فى جو ضبابى غامض ، وتمارس أفعالاً مهوشة ولا مترابطة ، أشبه بأفعال الحلم . كما أن اللغة مركزة ، وتلغرافية فى قصرها .

وكما هو الحال فى المسرحية الرمزية ، تلعب الإضاءة ، والموسيقى ، والديكور دوراً أساسيًا فى تهيئة الطقس الغائم ، والرحلة للاعقلانية .

ومن بين أشهر المسرحيات التعبيرية : الحلم – و– سوناتا الشبح لاسترندبيرج ، وغاز رقم ١ – وغاز رقم ٢ لجورج كايزر .

* **السيريالية** : ازدهرت هذه الحركة فى فرنسا فى عشرينات وثلاثينات القرن الحالى . ولقد رأى السيرياليون بأن الواقع لا يدرك بالوعى ، ولكن باللاوعى وباللامعقول . لذا هدفوا إلى الكشف عن الواقع الأصلى والأصدق والأغنى فى سراديب العقل الباطن ، وفيما وراء الواقع والمنطق التقليديين . وعلى هذا ، فإن الحقيقة تتمثل فى نظرهم – فى غياب المنطق ، وإلغاء المواضعات الدينية والأخلاقية ، وتحرير اللاوعى ليعبر عن مكنوناته ، وهو فى حالة أشبه بالحلم ، الذى يترك أمر تفسيره للمتفرجين .

ومن بين الأعمال المسرحية السيريالية تأتى فى المقدمة مسرحيات : الملك أوبو (ألفردجارى)، وعروس فى برج إيفل (جان كوكتو) .

* **الوجودية** : انتشرت مفاهيم هذا الاتجاه الفلسفى أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ، مع أن له دعاة ظهروا فى القرن الماضى . ويعتقد الوجوديون أن لكل شيء وجوداً وماهية . والوجود هو تواجد هذا الشيء بالفعل فى حيز هذا العالم ، أما الماهية فهى مجموعة الخصائص التى يتميز بها الشيء الموجود . ويعتقد الفيلسوف الوجودى الملحد ، والكاتب المسرحى جان بول سارتر أن وجود الأشياء يأتى بعد ماهيتها إلا مع «الإنسان» . إذ أن وجوده يتحقق أولاً ، ثم تتحقق ماهيته ، وعلى هذا

فهو حر ، وهو مسئول عما يفعله . أما الوجودية المؤمنة التى يقول بها كيركجارد ، ومارسيل ، ويسبرز فتقول بعكس ذلك .

ومن التطبيقات المسرحية الوجودية : العالم المكسور – و روما لم تعد روما لجابرييل مارسيل ، والذباب – والشيطان والرحمن لسارتر . وكلها مترجمة إلى اللغة العربية .

* **الملحمية** : اتجاه فى المسرح ينسب أساساً إلى الكاتب الألمانى الشهير برتولد بريخت الذى مات سنة ١٩٥٦ . والمسرح الملحمى باتجاهه وأفكاره وحرفيته يعارض المسرح التقليدى أو الدرامى أو الأرسطى كما يسميه بريخت . ويعتمد المسرح الملحمى أساساً على سرد الأحداث لا تجربتها على خشبة المسرح تجربة درامية ، وعلى جعل المتفرج مجرد مشاهد يقظ الفاعلية ، وعلى مواجهته بقضية تحمله على اتخاذ موقف ثورى ضدها بعد دراستها وتأملها عقلانيّاً . وإذا كانت المسرحية الملحمية البريختية مفككة المشاهد ، وسردية الطابع فإن خطرها يكمن فى مطالبة متفرجها بتغييرالوضع الاجتماعى والاقتصادى القائم .

ومن أشهر مسرحيات بريخت : الإنسان هو الإنسان – الأم شجاعة – جاليليو – الأم الطيبة من ستشوان – دائرة الطباشير القوقازية ، ومعظمها مترجم إلى اللغة العربية .

* **العبثية** : يطلق مصطلح العبث – أو اللامعقول – على بعض أعمال مجموعة من كتاب المسرح ظهروا فى خمسينيات القرن العشرين .

ولهؤلاء الكتاب موقف فلسفى شبه متوحد إزاء ربكة «الإنسان» وتأزمه فى هذا العالم الذى يبدو بلا هدف أو معنى . فكدح هذا الإنسان وشقاؤه أشبه بكدح سيزيف الذى قضت عليه الآلهة بأن يحمل صخرة ، وينقلها إلى قمة جبل ، ولكنها لا تلبث أن تتدحرج وتتهاوى إلى السفح ، فيعاود بها الصعود إلى القمة مرة بعد مرة . وهكذا يظل يكرر هذا العمل بلا أمل فى نهاية . ولعل العذاب الحقيقى لا يتأتى من عبثية ما يعمل فحسب ، وإنما فى تكرار ما يفعله . وهذا هو وضع الإنسان فى الوجود .

ومع أن المسرحيات العبثية تبدو جادة ، إلا أنها تتضمن مواقف كوميدية ساخرة أشد ما تكون السخرية ، بما يصم الحياة بأنها لا منطقية ، ولا معقولة ، وإنما مزحومة بمواضعات لا معنى لها .

ومن كتاب مسرح العبث : صمويل بيكيت ، ويوجين أونيسكو ، وآرثر أداموف ، وجان جينيه .

* * *

تلك هى أشهر الأساليب فى الدراما الغربية ، والتى يمكن أن تشمل فنونًا أدبية أخرى ، أو فنونًا تشكيلية أو غير تشكيلية .

الدراما والفنون الأدبية الأخرى

لا شك أن بين الدراما وبعض الفنون الأدبية الرئيسية الأخرى – كالشعر والملحمة والرواية والقصة القصيرة – خصائص مشتركة تميزها – كأدب – عن الأنماط الكتابية الأخرى كالفلسفة والتاريخ مثلا . فهذه الفنون الأدبية تستخدم اللغة كوسيلة للتعبير ، و « تمثل موقفاً » من طبيعته أن يحرك خيال القارئ ووجدانه ، كى يدرك ما فى هذا – الموقف – من معنى . ومع أن هذا « الموقف » لا بد وأن يكون محدوداً ، إلا أن معناه يتميز بالشمولية . وعلى هذا ، فإن غاية تلك الفنون القولية – كغيرها من الفنون الأخرى – هو تحقيق خبرة جمالية ، عن طريق الاتصال بعواطف القارئ وذهنه واهتماماته .

ومع أن الحديث يطول عن الاتفاقات العامة والمشابهات الجزئية والاختلافات الكلية وغير الكلية بين الدراما كنص أدبى ، والأنواع الأدبية الأخرى ، إلا أن هناك معالم بارزة يستوقف بعضها ذهن القارئ المتصل بهذه الفنون اتصالاً واعياً .

فالدراما – كما لاحظنا فى الموضوعات السابقة – ليست كالفنون الأدبية الأخرى ، من حيث إنها تكتب – أساساً – كى يقرأها

الناس ، وهم جلوس فى مقاعدهم كما يقرأون الروايات والمقالات والسير الذاتية - مثلا - وإنما تكتب طبقا لأصول وقواعد خاصة بها ، كى يعرضها الممثلون بوسائلهم الخاصة ، أمام جمهور من المتفرجين . ومن ثم ، تتحقق الاستجابة الجماعية التى هى من صميم طبيعة الدراما .

والدراما - كالشعر الغنائى - تستخدم الصور ، والأخيلة ، والاستعارات ، والكنايات ، وضروب البيان والبديع الأخرى . كما تهتم - كالشعر أيضا - بمعالجة الانفعالات ، والعواطف ، والأفكار - أى بالحياة الداخلية للشخصيات التى تؤدى الفعل الدرامى ، ولكن ، فى نقطة التشابه هذه بين الدراما والشعر يكمن اختلاف جوهرى ، وهو أن الدراما لا تهتم بهذه الانفعالات والعواطف والأفكار كغاية فى حد ذاتها ، وإنما كدوافع تحرك الأحداث التى تقع فى المسرحية . وقد تكتب الدراما شعراً - كما كان الحال فى المسرح اليونانى واللاتينى القديمين ، ومسرح عصر النهضة بانجلترا والقرن السابع عشر الكلاسيكى فى فرنسا - ولكن بعد تطويعه لخصائصها وإمكاناتها .

إلا أن الدراما - من حيث التشابه - أقرب إلى أدب القص : كالملحمة ، والرواية ، والقصة القصيرة . فمن خلال الشخصيات التى تقوم بأداء الفعل - الذى يتمثل فى سلسلة الأحداث والمواقف والأزمات والصراعات والحلول - تعالج الدراما - كهذه الأنواع الأدبية القصصية الطابع - حكاية ، أو صورة كاملة لحياة ، لها بداية ووسط ونهاية ،

وقائمة على أساس من الاحتمال أو الضرورة . إلا أن الفعل فى الملحمة ، أو الرواية ، أو القصة القصيرة يعطى دائماً لقارئه الإحساس بأنه فعل ماض – أى حدث فى زمن غبر – حتى ولو كان يعالج أحداثاً وشخصيات معاصرة . فالفعل فى هذه الفنون القصصية يسرده المؤلف بلسانه ، أو شخصية مشتركة فى أداء هذا الفعل المعالج . وعلى هذا ، فالفعل هنا يقع فى الماضى ، وإن اتجه فى بعض الأحيان إلى اللحظة الحاضرة .

أما الفعل فى الدراما فهو دائماً مباشر ، ويعبر عن أحداث وانفعالات توحى بأنها تجرى فى اللحظة الحاضرة ، حتى ولو كان هذا الفعل قد وقع فى الزمن الماضى ، وفى مكان ناءٍ أو أسطورى . ومن ثم ، يتصور المتفرج نفسه موجوداً فى هذا المكان ، ويشترك مع غيره فى رؤية الأحداث وهى تجرى فى الزمن الحاضر ، والذى يمكن أن يظل مفتوحاً فى النهاية إلى المستقبل المجهول .

كما أن هناك فرقاً جوهرياً آخر بين الدراما والرواية ، وهو أن الدراما فن مكثف محكوم بقيود تحد من زمانها ، ومكانها ، وعدد شخصياتها ، وطبيعة أحداثها . أما الرواية – بوجه عام – فهى فن امتدادى ينساح طليقاً فى مختلف الأزمنة والأمكنة ، ويتناول بالمعالجة أعداداً أكثر من الشخصيات والأحداث ، بل ويتعرض بالوصف والتحليل لأحداث لها طبيعة خاصة لا يمكن عرضها على خشبة المسرح ، كالحروب ،

والمسابقات الرياضية العنيفة ، وكوارث الفيضانات والطيران والبحار. وعلى هذا ، يمكن للرواية – بخلاف المسرحية – أن تمتد فى مجلدات عدة .

وكما هو الحال فى كل الفنون الأدبية ، فإن وسيلة التعبير فى الدراما تتمثل – أولاً وقبل كل شيء – فى اللغة ، التى هى ترتيب خاص لمفردات لغوية دالة على معنى . إلا أن لغة الدراما – كما أوضحنا فى حديثنا عن عناصر تركيب النص المسرحى – ذات طابع مميز عن اللغة فى كل تلك الفنون الأدبية ، وهو أنها مباشرة ، وتصدر عن الشخصيات التى تنطق بها ، دون توسيط لمؤلف يفسرها ويوضحها .

وأخيراً ، مهما كانت المشابهات والاختلافات بين الدراما ـ كنوع أدبى – وبين الأنواع الأدبية الأخرى ، فإن لها طبيعة خاصة – كما تبين من قبل . وهذه الطبيعة الخاصة تضفيها على المشابهات ، وتحيلها فى النهاية إلى عناصر تتميز بها ، حتى ولو كانت ذات وشائج بنفس مثيلاتها فى هذه الأنواع .

عقد عرفى بين المتفرج والعرض المسرحى

قبل أن يجلس المتفرج فى مقعده بصالة المسرح ، لا يحتاج إلى تذكرة بأن هناك عقداً غير مكتوب بينه وبين العرض المقدم على خشبة المسرح .

وتتلخص بنود هذا العقد المصطلح عليها فى أنه يجب أن يسلم بأن ما يراه فوق خشبة المسرح مشابه للحياة ، وغير قابل للمراجعة الحرفية طبقاً لما يحدث فى الواقع . فالحوار المرتب بكلماته ومعانيه المنتقاة ، والأحاديث الجانبية والفردية ، واللغة الشعرية المنظومة تعتبر – طبقا لهذا العقد – أشبه بالمحادثات الواقعية التى تدور فى شرايين الحياة اليومية . وهذا الاعتبار ينسحب على الشخصيات المقدمة ، والأحداث الدائرة ، فكلها مألوفة ، وواقعية ، أو ممكنة الوقوع .

والمسرح التقليدى – غير البريختى وما شابهه – يفصل المتفرج عن العرض فصلا– فزيائيّا . فيضع الأول على كرسى فى صالة مظلمة ، ويضع الآخر فوق منصة مرتفعة عن أرضية الصالة ، ومضاءة ، ولها ملامح معمارية ونفسية خاصة . كما أن هناك حدّا وهميّا يسمى بالحائط الرابع ، شجعت على بنائه المسرحية الواقعية ، والطبيعية التى تفترض أن الممثلين يؤدون أدوارهم وهم يتظاهرون بأنه ليس هناك متفرجون . ومن

ثم ، يتجنبون إجراء أى اتصال مباشر بهم عبر أمشاط الإضاءة المثبتة فى مقدمة الخشبة .

ولكن بالرغم من افتراض هذا التوهم فإن الممثلين موقنون بأنهم لا يؤدون المسرحية لأنفسهم وحدهم ، ولكنهم يستخدمون حيلاً معينة لتأكيد اتصالهم بكل متفرج فى المسرح . وتتمثل هذه الحيل فى وجوب إلقاء الكلام بصوت أعلى درجة مما يستخدم فى الحياة ، حتى الهمس لا بد وأن يكون جهيراً وموهماً بأنه خافت . كما يجب – ما أمكن – ألا يدير الممثلون ظهورهم للمتفرجين ، بل يواجهونهم بكل الوجه أو بأكبر جزء منه . أما الحركات الجسمية والتعبيرات الإيمائية فهى أداءات مبالغ فيها .

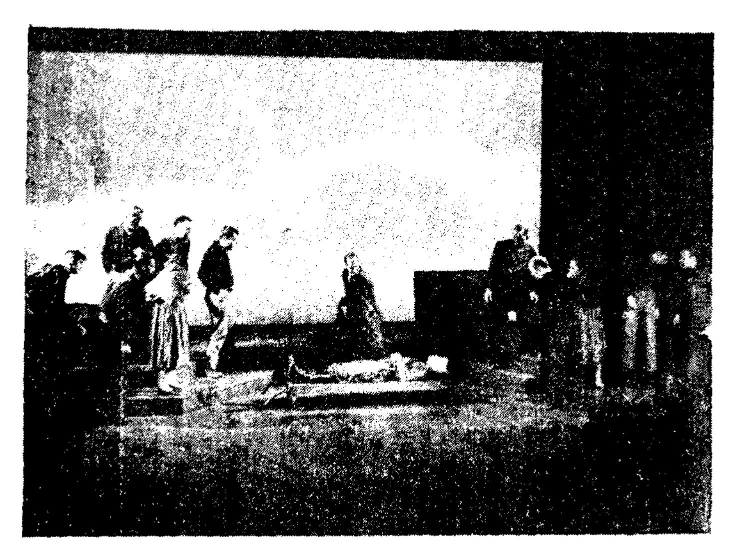
ولا شك أن كل تلك «التحايلات» وغيرها لا تشابه الواقع .

كما أن النص المسرحى مكتوب على أساس اصطلاحى مدرج فى هذا العقد العرفى . فهو إذا لم يكن – حقيقة – واقعاً حرفيًا ، فهو كذلك بالنسبة للمتفرج . فلا شك أن النص – الواقعى مثلا – عبارة عن أحداث مضغوطة – أو مكثفة – داخل حيز زمنى ضيق ، يتمثل فى قوالب من الفصول والمشاهد التى تفصل بينها استراحات أو تغييرات فى الزمان والمكان . كما أن انتقاء الأحداث وترتيبها خاضع لاعتبارات مسرحية فنية لا توجد فى الحياة المعاشة ، والشخصيات – القليلة العدد خاضعة هى الأخرى – عن عمد – لمتطلبات التجربة الدرامية .

بل إن الديكور المسرحى - بكل حواشيه - إنما هو شئ مصنوع ومتعمل كى يوحى بالواقعية ، ويحمل المتفرج - طبقاً لبنود العقد - على أن يصدق ما يراه .

والحقيقة أن المواضعات - أو الإصطلاحيات الدرامية - ليست شيئاً ثابتاً ، وإنما يمكن أن تتغير من عصر لآخر، بل من أسلوب مسرحى لأسلوب لآخر . فمسرح الأرينة - مثلا - تقع منصة التمثيل فيه وسط المتفرجين ، لذا كان عليهم أن يتقبلوا عدم وجود ديكورات كاملة وما تهيئه من مناخ معتادين عليه فى المسرح ذى البرواز المحدد . كما عليهم أن يتقبلوا إدارة الممثلين لظهورهم لهم فى كثير من الأحيان .

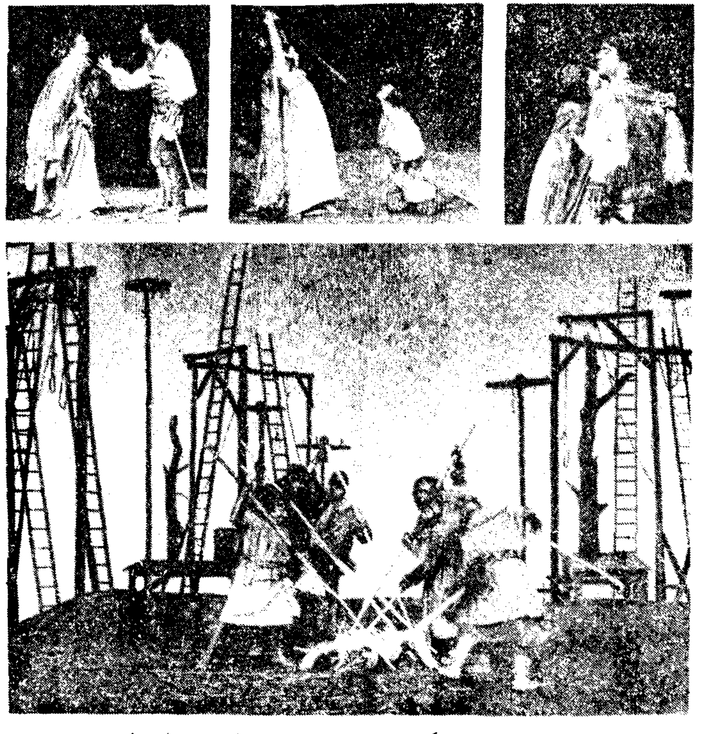
وبعد هذه الجولة للتعريف بطبيعة الدراما نسوق عدداً من المراجع العربية للرجوع إليها طلباً للاستزادة والتوسع :



منظر بالأزياء العصرية من مسرحية «يوليوس قيصر»
لشكسبير إليتوى (أمريكا)



منظر من مسرحية «الجمال والوحش»
شيكاغو (أمريكا)



لقطات من تراجيديا شكسبير «الملك ريتشارد الثالث» (برلين الشرقية)



مايلز مالسون فى دور سجاناريل بمسرحية موليير المعروفة بنفس الاسم (مسرح الأولدفك)



بول سكوفيلد ، وإل. جودارد فى مسرحية «رجل لكل العصور» لروبرت بولت
(مسرح جلوب بلندن)



لورانس أوليفييه فى دور مكبث ، وفيفيان لى فى دور الليدى مكبث
وذلك فى مسرحية شكسبير المعروفة

مراجع فى العربية

مارجورى بولتون . تشريح المسرحية القاهرة : مكتبة الأنجلو
درينى خشبة . أشهر المذاهب المسرحية القاهرة : هيئة الكتاب
فرانك هوايتنج . المدخل إلى الفنون المسرحية القاهرة : دار المعرفة
محمد مندور . الأدب وفنونه القاهرة : نهضة مصر
رشاد رشدى . نظرية الدراما القاهرة : مكتبة الأنجلو
إبراهيم حمادة . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية
القاهرة : دار الشعب

مراجع فى الإنجليزية

Brockett, Oscar. *The Theatre, an Introduction.* New York, 1964.

Hatten, Theodore. *Orientation To The Theatre.* New York. 1962.

Heffner, H. and Others. *Modern Theatre Proctice.* New York, 1959.

Brooks, C. and Heilman, R. *Understanding Drama.* New York, 1960.

Kernodle, G.R. *Invitation To The Theatre.* New York. 1967.

Rowe, K.T. *A Theatre in Your Head.* New York, 1967.

فهرس

٢١ - السينما فن	صلاح أبو سيف
٢٢ - قناصل الدول	أحمد عبد المجيد
٢٣ - الأدب العربى وتاريخه	د . أحمد الحوفى
٢٤ - الكتاب والمكتبة والقارئ	حسن رشاد
٢٥ - الصحة النفسية	د . سلوى الملا

الكتاب القادم :

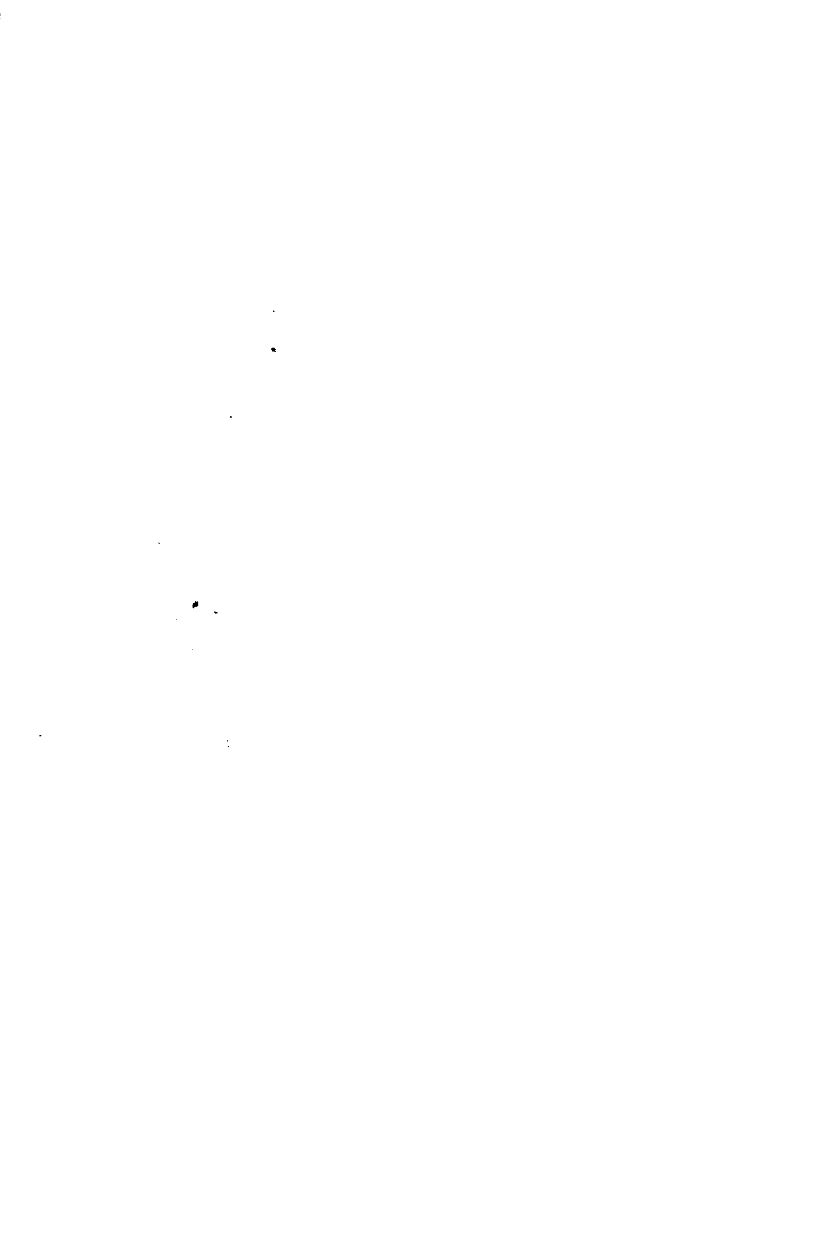
الحضارة الإسلامية — د . على حسنى الخربوطلى

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٩٧٦
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٨٥ - ٣

١٤٠/٧٧/ق

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)





صدر من هذه السلسلة :

١ – طعام الفم والروح والعقل	توفيق الحكيم
٢ – الفضاء ومستقبل الإنسان	د . فاروق الباز
٣ – شريعة الله وشريعة الإنسان	المستشار على منصور
٤ – أسس التفكير العلمى	د . زكى نجيب محمود
٥ – عالم الحيوان	د . محمد رشاد الطوبى
٦ – تاريخ التاريخ	على أدهم
٧ – الفلسفة فى مسارها التاريخى	د . توفيق الطويل
٨ – حواء وبناتها فى القرآن الكريم	أمينة الصاوى
٩ – علم التفسير	د . محمد حسين الذهبى
١٠ – المسرح الملحمى	د . عبد الغفار مكاوى
١١ – تاريخ العلوم عند العرب	د . أحمد سعيد الدمرداش
١٢ – شلل الأطفال	د . مصطفى الديوانى
١٣ – الصهيونية	فتحى الإبيارى
١٤ – البطولة فى القصص الشعبى	د . نبيلة إبراهيم سالم
١٤م– عيون تكشف المجهول	د . محمد عبد الهادى
١٥ – الحضارة	د . أحمد حمدى محمود
١٦ – أيامى على الهوا	سلوى العنانى
١٧ – المساواة فى الإسلام	د . محمد بديع شريف
١٨ – القصة القصيرة	د . سيد حامد النساج
١٩ – عالم النبات	د . مصطفى عبد العزيز مصطفى
٢٠ – العدالة الاجتماعية فى الإسلام	أنور أحمد